
В ПОТОКЕ КНИГ

П.С. Гуревич

ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (Тематический обзор)

Великовский Самарий. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. СПб, 2012. 271 с. (тираж 1000 экз.)

Перельштейн Роман. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. М.-СПб, 2012. 255 с. (тираж 1000 экз.)

Прозорова Надежда. Философия театра. М.-СПб, 2012. 223 с. (тираж 1000 экз.)

Каравашкин А.В. Литературный обычай Древней Руси (XI-XVI вв.). М., 2011. 544 с.

Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания: В 2 кн. / сост. О.С. Северцева. М., 2011. 775 с. (тираж 1000 экз.)

Идентификация (от ср.-лат. *identificare* — отождествлять, устанавливая совпадение) — защитный психологический механизм, позволяющий уподоблять себя другому образу. Идентификация реализуется на основе эмоциональной привязанности к другому лицу. Она проявляется в желании человека походить на то, кто кажется ему идеалом, кого он любит и боготворит. Уникальные свойства и качества другого человека, его облик, выражение лица, походка, повадки, стиль поведения и образ жизни становятся объектом подражания. Мальчик стремится быть похожим на отца. Тот берет сына на фабрику, они проходят через заводскую арку. Будучи высоким, отец вынужден склонить голову. Сын повторяет его жест, хотя он еще совсем маленький и арка для него высока.

Слово «идентификация» имело успех. Но суть тем не менее ускользает от нас, и мы оказываемся перед самой сложной тайной глубинной психологии.

**Я разный –
я натруженный и праздный
Я целе-
и нецесообразный,
Я весь несовместимый
неудобный,
застенчивый и наглый,
злой и добрый.
(Е. Евтушенко)**

Никому не дано раскрыть внутреннее ядро своей личности. Казалось бы, чего проще? Повторим за Иосифом Бродским: «Что, в сущности, и есть автопортрет — шаг в сторону от собственного тела». Но как сделать этот шаг? Нас одолевают различные страсти, мы сотканы из коллизий. Одна из персонажей кинофильма «Покровские ворота» говорит: «Я вся такая несуразная, угловатая, такая противоречивая, я все такая внезапная...»

В своих работах Эриксон показывает, как сопрягаются психологические и социальные параметры человеческого бытия. Внутренние запросы взыскательной, растущей личности примеривают себя к духовному содержанию исторического времени. Но лишь в редкие миги голос, идущий из глубин естества, выражает состояние напряжения и восторга, когда человек может сказать: «Это Я!» Только так достигается психосоциальная идентичность.

Это ощущение самого себя субъективно воспринимается как «чувство непрерывной самоидентичности». Но чтобы личность переживала как целостную, неразъемную, она соотносит себя с многочисленными социальными связями. Но ведь социальная среда постоянно меняется. Как удержать собственный образ? Есть только одна возможность: нужно формировать новую идентичность взамен той, которая уже не отвечает социокультурным условиям.

*Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ №11-03-00599а
«Проблема идентичности в современной культуре»*

Эго-психология — одно из направлений, которое направлено на изучение человеческого Я (Эго). Когда Фрейд раскрывал структуру личности, он показал, что Эго находится под тяжким игом бессознательного и сверх-Я. Уже А. Адлер поставил вопрос: если Эго столь мощно детерминировано, то о каком реальном содержании Я можно говорить. С этого времени психология бессознательного внутри психоаналитической традиции вытесняется психологией Я.

В классическом психоанализе идентификация рассматривается как выражение эмоциональной близости и связи с отцом, матерью или другими членами семьи. Ребенок хочет быть похожим на родителей. Он идеализирует маму и папу, он хочет быть похожим на них. Именно благодаря этому механизму разворачивается социализация, а также происходит формирование собственного Я по лекалам другого человека. Психическая энергия «лепит» определенный образ. У каждого из нас есть представление об идеальном человеке. Оно рождается в результате эмоциональной привязанности к другому лицу. Рождается желание походить на избранника, возвеличивать его.

Одно из глубинных потребностей человека, отмеченное Фроммом, — это стремление к уподоблению, поиск объекта поклонения. Индивид, заброшенный в мир таинственных вещей и явлений, просто не в состоянии самостоятельно осознать назначение и смысл окружающего бытия. Он нуждается в системе ориентации, которая дала бы ему возможность отождествлять себя с неким признанным образцом.

Впервые такого рода механизмы рассмотрены в психологической концепции Фрейда, возникшей на основе патопсихологического наблюдения, а затем они были распространены на нормальную духовную жизнь. Фрейд рассматривал идентификацию как попытку ребенка (или слабого человека) перенять силу отца, матери (или лидера) и таким образом уменьшить чувство страха перед реальностью.

Современные исследования позволяют значительно расширить представление об этом механизме. Мир человеческих переживаний чрезвычайно сложен. В основе таких эмоциональных состояний, как любовь, нежность, сострадание, сочувствие, ответственность, лежит нечто такое, что неизменно предполагает взгляд не только на самого себя, но и на других. Ведь эти чувства по самому своему проявлению открыты, направлены на иной объект. Следовательно, глубинная потребность человека состоит в том, чтобы постоянно видеть перед собой какие-то персонифицированные образцы.

Разумеется, человек, прежде всего, ищет их в ближайшем окружении. Но оно так знакомо и подчас однообразно. Иное дело — экран. Здесь творится

необычный, иногда эксцентричный образ, в котором зримо воплощаются мои собственные представления о естественности, нежности, глубине чувств.

В европейской культуре феномен идентичности, как правило, предполагал самоотждествленность личности, противостоящей обстоятельствам собственной жизни в условиях диктата социума. Акцент ставился на способность индивида выбрать собственный жизненный проект. Экзистенциализм связывает идентичность с проблемой аутентичности, то есть подлинности человеческого бытия, простирающейся в так называемых «пограничных ситуациях».

Персонажи художественных произведений представляют собой определенных лиц, значимых в том или ином отношении для «жизненного пространства». Идентичность героя обуславливается его узнаваемостью, точностью психологических характеристик. Конечно, автор наделяет действующих лиц теми качествами, содержание которых ему близко и понятно, направленность активности которых соответствует его представлениям о правильном, должном. Но ведь в литературе есть и отрицательные персонажи. Антигероя тоже наделяется определенными психологическими чертами, на этот раз негативными¹.

Книга «**В поисках утраченного смысла**» посвящена 80-летию Самуэля Великовского, известного философа, культуролога, литературоведа. В этой книге ученого прослежены судьбы гуманистического сознания в обстановке потрясений, переживаемых цивилизацией Запада в минувшем столетии. На общем фоне состояния и развития философской мысли в Европе дан глубокий анализ творчества выдающихся мыслителей Франции — Мальро, Сартра, Камю и других мастеров слова, раскрывающий мировоззренческую сущность трагического гуманизма, его двух исходных слагаемых — «смыслоутраты» и «смыслоискательства». Стержень этого цикла — нравственные искания личности в историческом потоке, обретение и утрата собственной идентичности.

Замечательные очерки о творчестве этих писателей носят критический характер. Однако они свободны от лобового идеологизма, который был присущ многим исследовательским трудам того же периода, когда создавались эти произведения. Читатель получает от С. Великовского вполне аутентичное, глубокое постижение подлинного смысла творчества великих французов. Что касается критической тональности, то она в значительной степени продиктована отходом выразителей духовной акустики эпохи от христиан-

¹ Белянин Валерий. Введение в психиатрическое литературоведение. М., 1996. С. 73.

ского мироощущения, от величайших достижений философской мысли.

Автор исследует отражение актуальных процессов во французской прозе, театре, лирике. Чувство коренной бессмыслицы всего на свете, — пишет С. Великовский в статье «Когда правды нет и выше», — когда скрепы внутреннего равновесия, вчера еще не слишком изношенные, внезапно, перед лицом неминуемой гибели, вдобавок насильственной, обращаются в «кучу сора», разъедающего мозг сомнения и в добрых задатках рода людского, вложенных Творцом в «венец творения» или присущих человеку от природы, и в «благоустройстве мироздания», залогом чего исстари служила вера в Божественный промысел или просто естественную разумность хода вещей на земле...» (с. 5-6).

В этих условиях для каждого художника слова возникает вопрос о собственной идентичности, о самоопределении. Прежде всего отмечается в современном сознании оттесняется христианство, которое за два тысячелетия пустило крепкие и разветвленные корни. Французская словесность, помимо пантрагического отклика, отозвалась еще и абсурдизмом. Осмысливая онтологию (понятий о «бытии как бытии» Аристотель) абсурдизма, С. Великовский обнаруживает, что «нелепица» легко сочетается дерзким бунтарством. Сохраняет свою ценность анализ повести Сартра «Тошнота», которая как раз и характеризует феномен «смыслоутраты». Странности безбожия автор иллюстрирует также «Мифом о Сизифе» А. Камю. Это произведение открывается броским афризмом: «Есть только одна философская проблема — проблема самоубийства».

Предпринятое в «Мифе о Сизифе» низложение разума С. Великовский рассматривает как иносказание о рассыпавшейся в пыль вере в такую благожелательную осмысленность творения, залогом которой выступало бы Провидение, облаченное в одежды рационалистической истины. С. Великовский изучает парадоксы трагического гуманизма. Вот, к примеру, Мальро, убежденный в том, что психология водворила демонов вовнутрь человека. И таким образом открытая Фрейдом «демоническая стихия» как бы раздирает душу на две половинки, покушается на ее целостность и способна подмять человека под себя (с. 80).

Защищая рационалистическую традицию, С. Великовский пишет: «Хладнокровный разум умеет задать воле такое мощное напряжение, запросы его так наполняют и пронизывают каждую клеточку всего существа личности, что она разгадывает осаждающие ее загадки жизни каждый своим телесным ощущением, мельчайшим оттенком чувств, каждым

шагом» (с. 86). Автор показывает, что человек, каким он воссоздается творчеством Мальро, метаисторичен. Проходя через различные преобразования времени, он остается самим собой, сохраняет свою самоидентичность. И одним из обнаружений этой идентичности оказывается потребность в искусстве. Духовное творчество всегда и везде, полагает Мальро, было движимо упорно возобновлявшимся порывом восполнить недостаточность, беспорядок и незавершенность наличного положения вещей Я, «исправить», приручить, очеловечить сущее.

Язык С. Великовского сочен и выразителен. В нем нет стертых слов, стереотипных фраз. Его очерки — это увлекательное чтение, захватывающее воображение и ум читателей. Сколь развернуто и пронизательно исследуется в книге творчество Сартра и Камю. С какой бережностью и тщательностью толкуется каждая подробность, каждая деталь повествования. Рассматривая, допустим, повесть А. Камю «Посторонний» С. Великовский показывает, что убийство совершено здесь непреднамеренно, а сама нравственная вина Мерсо приглушена еще и кривосудием законоблудителей. В результате повесть, представляющая собой записки смертника, волей-неволей воспринимается как приглашение еще раз задуматься над сомнительностью вынесенного приговора.

Давая оценку «Бунтующему человеку» Камю, С. Великовский оценивает это произведение как теодицею развоплощенного, безыпостасного «святого духа» по имени «человеческая природа». Онтология здесь по своей внутренней структуре теологична. Блуждания Камю в дебрях тоскующей «богоутраты». Святыня «человеческой природы» у позднего Камю, как и святыня самостийной культуры у Мальро, — один из таких философических верозаменителей, плод рассудочных усилий нравственно вооружить личность и тем бытийно укоренить трагический гуманизм (с. 207).

В ситуации «смыслоутраты» С. Великовский авторитетно и доказательно заявляет: смысл не гибнет, а утверждается даже гибелью тех, кому посчастливилось найти его просто на земле.

Книга Р. Перельштейна «**Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве**» формулирует одну из архетипических черт киноискусства. Она предлагает код, позволяющий проникнуть в мир идей авторов художественных фильмов. Обратившись к конфликту «внутреннего» и «внешнего» человека как к теме не только игрового, но и документального, а также анимационного фильма, Р. Перельштейн приподнимает завесу над драматургическим замыслом ряда вершинных достижений киноискусства минувшего столетия. В книге рассма-

триваются философско-антропологические концепции экзистенциально ориентированных зарубежных мыслителей прошлого века. В то же время взгляд на мировое кино, неотъемлемой частью которого является отечественный кинематограф, брошен преимущественно с высоты русской религиозной мысли, из недр «метафизики сердца», одного из важнейших, если не определяющих направлений отечественной философии.

Контрверза «внутреннего» и «внешнего» рассматривается в книге не в аспекте медицины или психологии. Автор толкует ее с позиции многомерности индивида и наличия различных сред, каждая из которых оказывает своеобразное воздействие на развитие косного, сознательного, бессознательного и живого. Перельштейн интересуется не психологический аспект темы, включающий в себя соотношение человеческой субъективности и социальности. Он сразу предлагает читателям религиозную окраску проблемы. «Христианская антропология, — цитирует он В.А. Бачинина, — исходит из того, то человек имеет две ипостаси. Первая связана с опытом превозмогания смерти и называется *человек внутренний*. Вторая является попыткой сойтись со смертью как можно ближе и называется *человек внешний*. Две «разнокачественные сущности» единой духовно-телесной организации человека находятся в беспрестанной борьбе друг с другом. Примирение между ними, согласно христианской антропологии, невозможно»².

Внутренний мир человека трудно поддается постижению. Об этом писал в свое время Кант, приходя к выводу, что проникнуть в мир человеческих чувствований невозможно. Как можно обеспечить экспертизу интимного мира человека, если наши переживания уникальны? Внутренняя ипостась человека, — а это подчеркивает уже Р. Перельштейн, незрима и непостижима, но без разговора о подлинности человеческого существования, о полноте присутствия человека в мире был бы и вовсе невозможен.

Искусство автор рассматривает как окольную тропу от внешнего человека к внутреннему. Тропа, которая может обеспечить идентичность, вывести нас к самим себе, к тому, что в нас самих ближе нам, чем мы сами, а может затеряться в дебрях чужой нам, оплошно присвоенной судьбы, сгинуть в постылости нашего угрюмого равенства самим себе. Внешний человек в книге характеризуется метким словом Григория Сковороды, человек «земляной».

Ценность данной работы в том, что автор, формально занимаясь киноведческой работой, не уходит от философских проблем, от «базовых вопросов». Напротив, как подчеркивает сам Р. Перельштейн, — позволяет предметно говорить о вещах, которые в ином контексте могли бы показаться умозрительными. Автор прослеживает тему «реальность и игра» в анализе многих отечественных и зарубежных фильмов. Он раскрывает величие драмы как жанра, который в христианском сознании выведен на совершенно иной уровень постижения действительности. Р. Перельштейн с увлечением процитирует «метафизику сердца» С.Л. Франка, не обойдет Ортегу, Хёйзингу, Выготского. Конфликт внутреннего и внешнего человека, спроецированный на противоречие между реальностью и игрой, позволил автору вести разговор об одной из возможных вечных тем киноискусства, иерархически между собою связанных, с позиции метафизики.

Никто до Фрейда не уделял такого внимания наблюдению и изучению иррациональных, подсознательных сил, в значительной степени определяющих человеческое поведение. Он и его последователи в современной психологии не только открыли подсознательный пласт в человеческой психике — существование которого отрицалось рационалистами, — но и показали, что эти иррациональные явления подчиняются определенным законам и потому их можно вполне рационально объяснить. Фрейд в числе первых, уже в 1914 году, вскрывает поразительное «крушение иллюзий», отрицание всех ограничений, которым подчиняются в мирное время. «Слепое бешенство», гнездящееся в подсознании наших цивилизаций, — показал он, — опрокидывает все, что встает на его пути, будто после него нет ни будущего, ни мира.

Об игре как эстетической категории у автора написано немало. Здесь можно встретить промельк разных имен — Бердяева, Хёйзингу, Гегеля, Шиллера. Игра, действительно, — вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в результатах, а в самом процессе. Уже у Платона можно отыскать отдельные суждения об игровом космосе. Эстетическое «состояние игры» отмечено Кантом. Шиллер представил относительно развернутую теорию искусства как игры. Он предвосхитил интуиции XX века, что именно играющий человек обнаруживает свою сущность. Многие европейские философы и эстетики усматривают источник культуры в способности человека к игровой деятельности. Игра в этом смысле оказывается предпосылкой происхождения культуры (Гадамер, Финк, Хёйзинга). В частности, Гадамер анализировал историю и культуру как сво-

² Бачинин В.А. Христианская мысль. Т. 5. Политическая теология и правовая социология. СПб: Новое и старое, 2004. 179 с.

образную игру в стихии языка: внутри нее человек оказывается в радикально иной роли, которую он способен нафантазировать.

Хёйзинга в книге «Homo Ludens» (1938) отмечал, что многие животные любят играть. По его мнению, если проанализировать человеческую деятельность до самых пределов нашего сознания, она покажется не более чем игрой. Поэтому он считает, что человеческая культура возникает и разворачивается в игре, игра носит символический характер. Игра — не биологическая функция, а явление культуры, которое анализируется на языке эстетического мышления. Игра старше культуры. Понятие культуры, как правило, сопряжено с человеческим сообществом. Человеческая цивилизация не добавила никакого существенного признака к общему понятию игры. Важнейшие виды первоначальной деятельности человеческого общества переплетаются с игрой. Человечество все снова и снова творит миф рядом с миром второй природы, измышленный мир. В мифе и культуре рождаются движущие силы культурной жизни.

Хёйзинга делает допущение, что в игре мы имеем дело с функцией живого существа, которая в равной степени может быть детерминирована только биологически, только логически или только этически. Игра есть прежде всего свободная деятельность. Она не есть «обыденная жизнь» и жизнь как таковая. Все исследователи подчеркивают незаинтересованный характер игры. Она необходима индивиду как биологическая функция. А социуму нужна в силу заключенного в ней смысла, своей выразительной ценности. Игра, скорее, нежели труд, была формирующим элементом человеческой культуры. Раньше, чем изменять окружающую среду, человек сделал это в своем воображении, в сфере игры. Правильно подчеркивая символический характер игровой деятельности, Хёйзинга обходит главный вопрос культурогенеза. Все животные обладают способностью к игре. Откуда же берется тяга к игре? Фробениус отвергает истолкование этой тяги как врожденного инстинкта. Человек не только увлекается игрой, он создает также культуру. Другие живые существа таким даром почему-то не наделены.

Хёйзинга отмечает, что архаическое общество играет так, как играет ребенок или играют животные. Мало-помалу внутрь игры проникает значение священного акта. Говоря о сакральной деятельности народов, нельзя упускать из виду феномен игры. Когда Хёйзинга говорит об игровом элементе культуры, он вовсе не подразумевает, что игра занимает важное место среди других форм жизнедеятельности культуры. Не имеется в виду и то, что культура происходит из игры в результате эволюции. Не следует понимать концепцию Хёйзинги в том смысле, что

первоначально игра преобразовалась в нечто, игрой уже не являющееся, и только теперь может быть названа культурой.

Культура возникает в форме игры. Вот исходная предпосылка названной концепции. Культура первоначально разыгрывается. Те виды деятельности, которые прямо направлены на удовлетворение жизненных потребностей (например, охота), в архаическом обществе принимают игровую форму. Человеческое общечитие поднимается до супрабиологических форм, придающих ему высшую степень посредством игры. В этих играх, по мнению Хёйзинги, общество выражает свое понимание жизни и мира.

Концепция игрового генезиса культуры поддерживается в современной эстетике не только Хёйзингой. Феноменолог Е. Финк в работе «Основные феномены человеческого бытия» дает их типологию (пять феноменов — смерть, труд, господство, любовь и игра). Игра столь же изначальна сколь и остальные. Она охватывает всю человеческую жизнь до самого основания, овладевает ею и существенным образом определяет бытийный склад человека, а также способ понимания бытия человеком.

Игра, по мнению Финка, пронизывает другие основные феномены человеческого существования. Игра есть исключительная возможность человеческого бытия. Играть может только человек. Ни животное, ни Бог играть не могут. Лишь сущее, конечным образом отнесенное к всеобъемлющему универсуму и при этом пребывающее в промежутке между действительностью и возможностью, существует в игре.

Финк считал, что человек играет один среди всех существ. Игра есть фундаментальная особенность нашего существования, которую не может обойти вниманием никакая антропология. Следовало бы, утверждает автор, когда-нибудь собрать и сравнить игровые обычаи всех времен и народов, зарегистрировать и классифицировать огромное наследие объективированной фантазии, запечатленное в человеческой игре. Это была бы история «изобретений» совсем иных, нежели традиционные артефакты культуры, орудий труда, машин и оружия. Они (эти «изобретения») могут показаться менее полезными, но в то же время они чрезвычайно необходимы.

С игрой у Финка связано происхождение культуры, ибо без игры человеческое бытие погрузилось бы в растительное существование. Человеческую игру сложнее разграничить с тем, что в биолого-зоологическом исследовании поведения зовется игрой животных. Человек — природное создание, которое неустанно проводит границы, отделяет себя самого от природы. Животное не знает игры-фантазии как общения с возможностями, оно не играет, относя

себя к воображаемой видимости. Поскольку для человека игра объемлет все, она и возвышает его над природным царством. Здесь возникает феномен культуры.

У автора книги игра рассматривается как антропологический феномен. Если Шиллер утверждает, что человек целен, когда играет, то Гюйо полагает, что человек целен, когда он работает. «Игра — осколок целого, пытающийся всеми силами найти свое, когда-то покинутое место, и это титаническое усилие игры не может не восхищать нас. Это усилие завораживает. Во что бы мы ни играли, мы ощупью движемся к целому» (с. 37).

На странице 46 мы находим, казалось бы, парадоксальное утверждение: «Внутренний человек в своей основе — это наше лицо. Внешний же человек в своей основе — наша маска». Казалось бы, ничего неожиданного. Ведь Юнг действительно называл социальную часть человеческой личности персоной, то есть маской. Но персоне противостоит не лицо, отражающее внутренний мир человека, а его сердце, его магический мир субъективного. Однако справедливо считать, что внутренний человек не защищен от маски. Стоит сердцу (все-таки сердцу!) остыть, стоит нам потерять из виду мистическую нить бытия, как маска, словно туча, заволакивает лицо внутреннего человека. Феномен маски имеет прямое отношение к сокровенному центру нашего «я» (с. 37).

Проблема обретает метафизическую глубину, когда внешний человек, будучи по существу своему маской, сам может как надевать маску, стыдливо прикрывая ею свою биологическую природу, цивилизуя и облагораживая заключенную в нем мрачную бездну, так и снимать маску, окончательно расчеловечиваясь и являя свой звериный лик. Характеризуя такие пороки личности, как конформизм, лицемерие, которые грозят исчерпать личность, автор пытается составить условный психологический портрет внешнего человека.

Разбирая трагедию «Гамлет», Р. Перельштейн показывает, что восхождение Гамлета к подлинному я «исполнено» драматизма. Путь к самому себе, который Юнг называл «индивидуацией», самый опасный из всех путей. «Безумие и гибель Офелии, — отмечает автор, — почти совпадают. Сначала воды забвения смыкаются над ее памятью, над неповторимым внутренним миром», беззащитно-небесным, а затем и над внешней оболочкой Офелии, напоминающей больше гирлянды цветов, чем человеческую плоть» (с. 76).

В конечном счёте автор называет проблему уже и юнгианским архетипом — персона. Он цитирует Бердяева, который называет личность еще и личиной, то

есть той самой пресловутой маской, которая защищает нас от «растерзания миром». Способов ухода, бегства от реальности много. «Собственно, союз нормы и рутины и есть игра, которой противостоит реальность, как вызов и неслыханная личность» (с. 95). Автор показывает, что наш внутренний мир не всегда совпадает с нашим внутренним человеком, — пишет автор. Между прочим в начале исследования было отмечено, что не совпадает всегда, а является основой серьезной борьбы. Внутренний мир, отмечает Р. Перельштейн, может быть себялюбивым и эгоистичным, ограниченным и приземленным. В этом случае, по мысли автора, внутренний мир, скорее, совпадает с нашим внешним человеком, являя собой подводную часть нашего внешнего человека.

Внутренний человек, итожит свою концепцию Р. Перельштейн, наделен принципиально иным бытием, которое, тем не менее, целиком и полностью опирается на наш внутренний мир, озаряя его собой и наделяя смыслом. Автор обращается к вопросам, поставленным Бердяевым: Присуща ли внешнему миру некая раздвоенность, некое несовпадение с самим собой, от которого так страдает личность, когда в частности, надевает маску, играя ту или иную социальную роль?

В книге Р. Перельштейна немало интересных идей, впечатляют ссылки на искусство, задействован огромный арсенал философской литературы. К сожалению, плотность цитат оказывается нередко чрезмерной. Приходится пробиваться через частокол мнений, поэтических строк, философских прозрений, которыми автор подкрепляет свои выводы. Но порой хочется большего авторского простора, значительно ярче выраженной собственной мысли. Несомненно, Р. Перельштейн обладает эрудицией и способностью к самовыражению. Поэтому мы ждем от него не только удачно подобранных цитат, но и концептуальной новизны. Идеи книги получают, несомненно, и более основательную аранжировку яркого и эрудированного исследователя.

В книге Надежды Прозоровой «Философия театра» рассматриваются и обобщаются современные философские и философско-антропологические аспекты театра. Она включает в себя разработку одного из самых дискуссионных понятий, связанных с театром, — понятия театральности, которое еще не имеет устоявшегося научного статуса, но имеет значение для логики развития культуры. Это понятие открыто для различных научных подходов: от философской антропологии и феноменологии до семиотических исследований. Книга, согласно авторской аннотации, представляет интерес для бурно развивающейся в

наши дни философской антропологии и для того общего поворота на философской магистрали прошлого века, который Гадамер определил как «переход от мира науки к миру жизни».

Автор вслед за Камю полагает, что, впитывая многочисленные смыслы театральной метафоры, которые сложились в истории европейской культуры, минувший век существенно расширил ее семантическое поле, так и область ее применения. Именно философия культуры как интегральная форма гуманитарного знания способствует формированию новых подходов к театру, выходящих за рамки эмпирических фактов.

Н. Прозорова рассматривает театр как аналог общества: общество, как и театр, подчиняется определенной системе условности и задает ролевое поведение в него входящим в него членам, ориентируя их на «зрителя».

Автор ставит перед собой серьезную задачу — обобщить наиболее значительные философские концепции и трактовки театра. Если говорить серьезно, то такая цель в данной книге не была достигнута: слишком преувеличенные амбиции. Во-первых, не актуализирована философская традиция — от Аристотеля к Канту, от Гегеля к Библеру. В книге ни слова о Дионисе и его празднествах, об опыте осмысления античной трагедии. Зато размышление начинается с Шекспира. Затем речь идет о Шлегеле, который использовал образ театра для обозначения всеобъемлющего протеизма философско-художественной мысли минувшего века понимании творчества как «лице-действие в самом широком смысле слова».

Нет, разумеется, для создания философии театра нужна большая системность. Где, допустим, Аристотель с его учением о катарсисе, продиктованном античным театром? Где Ф. Бэкон с его «идолами театра»? Почему романтизм репрезентируется не великими театральными актерами: Эдмундом Кином, Пьером Бокажем, Фредериком Леметром или Иоганном Флеком, а ссылками на современные источники? Где размышления Ф. Шеллинга о драме? Будем судить о книге не потому, чего в ней нет, а потому, что есть.

Есть параграф о «Театральной трилогии» Луиджи Пиранделло в контексте основных философско-эстетических теорий XX века». Читаем: «В «театральной трилогии» Л. Пиранделло рефлексия по поводу природы художественной иллюзии приобретает доминирующее значение, что подчиняет себя все элементы художественной структуры, обуславливая и новый ракурс изображения действующих лиц» (с. 24-25). Здесь как раз мы найдем многое из того, что характеризует философско-эстетическую экспертизу. Идут

ссылки на Э. Гуссерля, Р. Ингардена, А.Я. Голосовкера, В.Ф. Асмуса, М.К. Мамардашвили.

На с. 33, наконец, и по касательной называется театральная концепция Аристотеля с его учением о катарсисе как об эстетическом и моральном очищении. Она, разумеется, корреспондирует с концепцией Г. Гадамера. Н. Прозорова пересказывает работу немецкого философа «О праздничности театра». Но в сборнике «Актуальность прекрасного» есть еще и рассуждения о драматургии Эсхила, которые выражают общую позицию Гадамера о театре. К сожалению, выстроить логику книги трудно, мешает реферативность, которая ведет мысль от цитаты к цитате. Вот цитата из Ницше, а сразу за ней цитата из Вяч. Иванова, которая завершается уже пересказом работы русского философа. Само собой понятно, хочется большего авторского пространства. Но цепочка ссылок, кажется, неизбежной.

Часто автор обещает нам раскрыть антропологические аспекты театра, Но что имеется в виду, понять трудно. Да, Хёйзинга пользуется словосочетанием «человек играющий». Но что означает этот образ для сопоставления с другими, выделенными, скажем, М. Шелером? И снова о феномене праздника по Гадамеру. Но, может быть, не следовало дробить концепцию немецкого философа? Концепция П. Флоренского, посвященная известной триаде, излагается снова через ссылки, без минимальных комментариев.

Надежда Прозорова — несомненно, образованный и способный автор, но хочется пожелать исследовательнице освоить иной стиль изложения, в котором будет нетрудно обнаружить и собственные авторские размышления. Образцом такого изложения можно считать работу Андрея Каравашкина. В книге «**Литературный обычай Древней Руси**» автор полемизирует с устоявшейся точкой зрения, согласно которой древнерусскую литературу рассматривают эволюционно, с точки зрения основных этапов ее истории. Однако уже в минувшем столетии заявили о себе попытки представить средневековую книжность как «систему целого». Поэтому книга А.В. Каравашкина посвящена не эволюции, а неизменяемой сущности восточнославянского искусства слова. Этому обычаю следовали, но о нем не писали.

По мнению Андрея Каравашкина, русская средневековая словесность не выработала системы жестких правил, не знала теоретической риторики и нормативной поэтики. Книжники XI-XVI вв. обращались к литературному обычаю постольку, поскольку усвоили особые приемы работы и следовали образцовым текстам, являясь одновременно выразителями

оригинальных смысловых интенций. Автор обзорно-аналитического исследования предлагает читателям прикоснуться к секретам мастерства и литературной техники Средневековья.

Автор отмечает, что современная наука о древнерусской литературе вступила в полосу «кризиса перепроизводства». Зачастую датировки и атрибуции не обладают доказательной силой и периодически оспариваются. Какова в этих условиях задача исследователя? Добиться по возможности максимальной идентичности в постановке и разрешении проблем. Андрей Каравашкин показывает, что протяженный констинуум литературного обычая Древней Руси органично объединяет неоднородные эпохи. Момент его конституирования отнюдь не тождествен моменту его становления и предельного развития. «XVII в. сохраняет «старину», он не стремится только пересматривать и разрушать отжившее. Древняя Русь продолжает свое духовное, интеллектуальное, художественное бытие в органическом сплаве традиционного и новаторского, привычного и сенсационного, обиходного и событийного» (с. 9).

Но автора интересует именно обиходная, устойчивая, стабильная сторона словесной культуры. В книге реконструируется контекст ее вызревания и роста. Андрей Каравашкин считает, что основной категорией введения в историю восточнославянской книжности является литературный обычай Древней Руси. Причастность к традиции, сложному комплексу своеобразных представлений и практических навыков отличает русскую средневековую культуру на всем протяжении ее развития.

Книга Каравашкина отличается сдержанностью, осторожностью оценок и в то же время она полемична. Автор показывает, что когда речь заходит о специфике древнерусской книжной традиции, неизменно прежде всего вспоминают про «литературный этикет». «Бесполезно опровергать штампы. В самом их существовании есть определенный знак, — знак культурной традиции, школы, стиля мышления. Дело, в конце концов, не в терминах, а в том, как далеко распространяется их власть. Термином «литературный этикет» пользуются без должной рефлексии, как чем-то само собой разумеющимся». Крайне неосмотрительно пренебрегать первоначальным теоретическим контекстом, в недрах которого зародилось то или иное определение» (с. 507).

В книге собран огромный эмпирический материал, историческая фактура. Но она не громоздится в Монбланы источников. Аналитическая мысль автора присутствует во всем изложении. Автор показывает, что в древнерусской литературе, ко-

нечно, были готовые формы и ситуации. С тем, что подтверждено колоссальным эмпирическим материалом, спорить не приходится. «Постепенно и медиевистическая русистика приходит к осознанию того, что роль авторского замысла как доминирующей точки зрения на события не была открыта лишь в XI-XVII вв., что авторство как совокупность смысловых намерений или интенций сложилось намного раньше, на заре восточнославянской книжности. Средневековый книжник свободно обращается с готовым материалом, как зодчий, который заимствует фрагменты ранних построек, не всегда считаясь с их первоначальными функциями. Решение остается за архитектором. Отсюда уже на раннем этапе развития книжности возможен эффект «оживления топоса», придание ему личных авторских смыслов, если опять-таки в этом была необходимость» (с. 516).

В списке книг, отобранных для тематического обзора, сборник материалов «Александр Георгиевич Габричевский: биография и культура: документы, письма, воспоминания» занимает особое место. Он содержит разнообразные и по большей части впервые опубликованные сведения о жизни А.Г. Габричевского (1891-1968) — выдающегося русского ученого ренессансного склада, оставившего заметный след в философии искусства, эстетике, теории архитектуры, итальянистике и германистике. Перед читателем предстает не только интеллектуальный облик Габричевского, но и его частная жизнь, выраженная в обширной переписке с родными, друзьями и крупнейшими деятелями культуры — М.А. Волошиным, М.А. Кузминым, Г.Г. Нейгаузом, М.В. Юдиной, Н. Саррот. Масштаб личности и деятельности А.Г. Габричевского, круг его знакомств, родственные связи — все это позволит читателю, как сообщается в аннотации, представить духовную и культурную жизнь русского общества с конца XIX в. до 60-х годов XX в. Большинство документов и писем публикуется впервые.

Александр Георгиевич, как и многие из его окружения, не избежал тюрьмы и ссылки, — его, оказывается, арестовывали три раза. Но вот мы читаем письма и общий их тон и отдельные детали времени впечатляют, может быть, больше, чем общее рассуждение о жизни этого человека. Вот одна строка: «Не прозевай новой фортепьянной сонаты Шостаковича, ни исполнения, ни нот». Как обыденно и как значимо: «не прозевай».

Статья В.И. Мильдона «Человек русского Ренессанса» воссоздает не только эпоху. «Священный антропологизм» возродился в конце XIX — начале XX столетия, но никак не серебряным, наводящим,

мысль на понижение. О каком понижении идет речь, если говорим о расцвете? Никогда (подчеркиваю) русская духовная культура не знала такого числа разнообразных талантов едва ли не во всех отраслях интеллектуальной и художественной деятельности — впрочем, слишком известное положение, чтобы о нем распространяться. Все же о главном нужно сказать о том, что подметил Мережковский и чего не было в эпоху Пушкина. Не было умственной среды, не было общественного интереса к названной проблематике. И то и другое уже существовало в начале XX в. как следствие культурной преемственности — вот откуда невиданный прежде расцвет» (с. 16).

Проекты изданий, которые осуществляются по программам С.Я. Левит, многообразны. Однако в реализации планов осуществляется строгая и целенаправленная концептуальная логика. В данном обзоре хотелось бы отметить державную мысль, которая объединяет общий пафос названных книг. Он состоит в искании подлинной идентичности культуры и человека.

Постмодернистская антропология ставит еще одну проблему — кризис идентификации. Они показывают, что сегодня индивид не располагает теми условиями, которые обеспечивали бы ему возможность адекватного и целостного восприятия самого себя. Самоидентичность личности разрушилась. Само понятие «кризис идентификации» было предложено Дж. Уардом. Оно относится, прежде всего, к отдельному человеку, оно описывает также и состояние современной культуры.

Чем же обусловлен данный процесс? Ловушкой оказывается открытость индивида по отношению к другому. Но ведь именно через других реализуется механизм идентичности. Однако индивида, который пытается выстроить коммуникацию, ждет разочарование. Там, где он рассчитывал отыскать некое человеческое содержание, оказывается пустота. Субъекта нет, а есть только социальные роли. Социальное замещает индивидуальное. Там, где человек рассчитывал обрести подтверждение своей самоидентичности, он наталкивается на безличные социальные позиции.

Идентификации подменяется процессом позиционирования, Безличное тиражируется и даже клонируется, как подметил Ж. Бодрийяр. Там, где индивид рассчитывал на встречу с субъектом, обнаруживается просто социальный статус, некое место. Оказывается, человек выступает под неким псевдо-

нимом, что гарантирует ему после смерти получить эмблему. Противостояние индивида и социума рождает не глубинный поиск тождественности, а «коллаж идентификаций (Лерн). На социальное поле вместо личности обнаруживается всего лишь знак текста, пустое имя, «0».

Субъект отныне расщепляется на Я и Другого. Выстраивается линия Я-Другой-Иной-Чужой. В этом спектре человек вынужден расстаться с процессом глубинного постижения себя через Другого. Он отныне занят иной работой. Надо не столько соотноситься с Другим, сколько обозначить дистанцию, которая выразит близость или чуждость окружающих людей. Рождаются не взаимообогащение личностей, а механическое сопоставление разных социальных точек в дискурсе социальных систем. Встреча с другим предполагает теперь возможность покрыть своим Я Другого или позволить Другому покрыть меня. Такой захват индивида описывается через лексику каннибалистического поглощения (психоанализ Фрейда). Другие варианты связаны с процессом замещения другого человека или полным ускользанием субъекта. Я нередко приспосабливается к Другому, к его образу и подобию. В свою очередь Другой обретает власть над конкретным индивидом. Означаемое утрачивает свою конкретность. На поверхности оказывается поток означающих. Субъект выступает у Лакана как эффект первичности означающего.

Прежде говорилось об идентификации конкретного содержания. Но что можно идентифицировать сегодня? Пустое место? Но стоит ли длить идентификационный дискурс в ситуации распада субъекта и объекта, социального и индивидуального, внутреннего и внешнего? Действительный процесс идентификации предполагает не удвоение предназначенного, не отражение его и даже не расщепление на образ и подобие.

Идентификация как процесс постоянного место-нахождения себя предстает как способ существования на пределе самого себя, само-выписывания, где означающее полностью совпадает с означаемым, письмо самого себя (Нанси). Поскольку встает вопрос о вычеркивании места, об имени места, то мы должны рассматривать этот процесс как вычеркивание тела субъекта («тело дает место существованию» — Нанси).

Становление самоидентичности — главный ресурс процветания культуры, о котором не забывает Светлана Яковлевна Левит.